

„Du hast es Dir verdient.“
Ökonomische Perspektiven auf den (selbstgestalteten)
Tod im Roman *Die Königin der Berge* (2018) und das
digitale „Leben nach dem Tod“ in der
Serie *Upload* (seit 2020)

Anda-Lisa Harmening (Paderborn)

Abstract

At first, economic and death seem to be an unusual, incompatible, or even unthinkable pair. However, on closer inspection, economic approaches to what is probably the greatest enigma – death – also offer creative potential, because it creates distance and this distance opens up a space for viewing the complex motif of death. Daniel Wiser's novel *Königin der Berge* (2018; “Queen of the Mountains”) focuses on a patient suffering from multiple sclerosis who wishes to end his life. Economic aspects of dying, even down to the specifics of payment, line the polyphonic text that understands life as an absurdity and highlights death as the only option. To achieve this, the author resorts to acts of censorship, visible deletions, and fictional elements and creates a multi-perspective view of a society where desired death is still taboo. The TV-series *Upload* (2020), currently consisting of two seasons, goes one step further and creates a dystopian look (of the 2030s) at the technical possibilities of shaping life after death. The series also examines the extent to which economic backgrounds determine death. Both portrayals of contemporary dying rely on comical, almost darkly humorous, absurd representations that involve the recipient no less in their intensity.

Keywords

dying, death, economic, self-narration, TV-series, novel

(Wie) lässt sich der Tod bilanzieren?

Ökonomie und Tod scheinen zunächst ein ungewöhnliches, unvereinbares oder gar undenkbares Paar zu sein. So sind auch die literarischen sowie filmischen Auseinandersetzungen mit dem Sterben zumeist und wie zu erwarten von starker Emotionalität und dabei vorherrschend von Trauer und Verzweiflung geprägt und sie fokussieren dabei weniger ökonomische, gar bilanzierende Perspektiven. In welcher Beziehung könnte dann aber die Ökonomie zum Tod stehen? Bei näherer Betrachtung bieten ökonomische Bilanzierungen des wohl größten Enigmas schlechthin, des Todes, auf Ebene der literaturwissenschaftlichen Verhandlung auch kreatives und gar schöpferisches Potenzial, denn Ökonomie schafft Distanz und eröffnet gerade darin einen multiperspektivischen Betrachtungsraum. Dieser Betrachtungsraum soll im folgenden Beitrag anhand einer seriellen Darstellung, der Serie *Upload* aus dem Jahr 2020, und dem 2018 erschienenen und mit dem österreichischen Buchpreis ausgezeichneten Roman *Die Königin der Berge* von Daniel Wisser, betrachtet werden. Beide Darstellungen verschreiben sich dem von der Literaturwissenschaftlerin Corinna Caduff¹ beobachteten experimentellen Zugang zur Verhandlung des Motivs ‚Tod‘ und wählen ökonomische Aspekte als Distanzierungsmethode zu diesem hochemotionalen Thema.

Der Roman von Daniel Wisser rückt einen an Multiple Sklerose erkrankten Patienten in den Mittelpunkt der Handlung, der seinem Leben in Form von Sterbehilfe ein Ende setzen möchte.² *Die Königin der Berge* macht die letzte Lebensphase von Herrn Turin zum Thema und seine darin verwobene Suche nach einer helfenden Hand, die es ihm ermöglicht, sein Lebensende möglichst selbstbestimmt gestalten zu können. Ökonomische Dimensionen des Sterbens bis hin zu konkreten Bezahlakten säumen den polyphonen Text, der das Leben ad absurdum führt und den Tod als einzige und durchaus kostspielige, erstrebenswerte Möglichkeit herausstellt. Für die Inszenierung dieser ökonomischen Diskurse greift Daniel Wisser zu druckgraphischen Zensurakten, sichtbaren Streichungen, komplexen Erzählinstanzen, wie beispielsweise dem Alter Ego, einer Katze namens Dukakis, und entwirft darin einen multiperspektivischen Blick auf eine Gesellschaft, in der der gewollte Tod noch immer weitestgehend tabuisiert und (vor allem) sprachlich verdrängt

1 Vgl. Corinna Caduff: *Sterben und Tod öffentlich gestalten. Neue Praktiken und Diskurse in Literatur, Kunst, Film und Internet 2010-2020*. Paderborn 2022.

2 In meiner Dissertationsschrift analysiere ich Wissers Roman unter anderem unter dem Aspekt der fiktiven Erzählung über das (eigene) Sterben und mit Blick auf Genderimplikationen innerhalb des Romans. Siehe dazu: Anda-Lisa Harmening: *Schreiben im Angesicht des Todes*. Paderborn 2021, Kapitel 12.

wird. Wisser zeigt mit seinem Roman auch, über welche Sagbarkeitstechniken Literatur für den (gewünschten) Tod verfügt, der sich wiederum genuin der Sagbarkeit entzieht.

Die von Amazon produzierte *Science-Fiction-Comedy*-Serie *Upload*, die zum jetzigen Zeitpunkt³ aus drei Staffeln besteht, geht noch einen Schritt weiter und richtet einen dystopischen Blick in die 2030er Jahre und damit auch auf die technischen Möglichkeiten, das ‚Leben nach dem Tod‘⁴ nach den Vorlieben der Verstorbenen und Angehörigen als programmiertes virtuelles Leben 2.0 zu gestalten. In diesem virtuellen Jenseits werden am Reißbrett entworfene Idyllen vorgeführt und aufgelöst, um sich am Ende der zweiten Staffel dem Verzicht auf ein ‚Leben nach dem Tod‘ als erstrebenswerten Zustand zuzuwenden. Auch die Serie zeigt hierbei auf, inwiefern ökonomische Perspektivierungen das Sterben und seine Gestaltung entscheidend bestimmen und welche Fallstricke diese Verflechtung von Ökonomie und Tod auslegen. In *Upload* wird auch der Wunsch nach Aufhebung der Endlichkeit des Lebens thematisiert und zugleich kritisch hinterfragt. Die Serie veranschaulicht letztlich unter anderem die Versuchungen, die technische Möglichkeiten in uns Menschen entfalten.

Beide Inszenierungen eines gegenwärtigen Sterbens setzen zudem auf die Annäherung über geradezu absurde und eindeutig überzeichnete Darstellungen, die die Rezipient*innen in ihrer Intensität umso mehr involvieren und im Fall von *Upload* geradezu vor einer technisierten und in mancher Perspektive mit Hoffnungen auf mehr Selbstbestimmung für das Individuum verbundenen Welt warnen. Während die ökonomische Dimension des Sterbens ja gerade auf Kalkulierbarkeit und Berechenbarkeit abzielt, wenden sich die Stimmen der beiden männlichen Protagonisten gegen jene entpersönlichende Perspektive auf den Tod.

Blicken wir eingangs zunächst auf den Titel des Themenhefts und setzen ihn in Beziehung zum folgenden Beitrag, der sich zum Großteil der Analyse der zuvor genannten beiden Werke widmen wird. Der titelgebende Begriff der (*Un-*)*Sagbarkeit* benennt die Schwierigkeit, den Tod als Enigma und Faszinosum zu versprachlichen, ihn zu beschreiben oder gar sprachlich zu fassen und er rekurriert gleichermaßen auf die Unsagbarkeit

3 Der Zeitpunkt der Abfassung dieses Artikels ist der November 2023.

4 Diese Formulierung verwende ich mit Blick auf die Darstellungen des ‚Lebens nach dem Tod‘ in der Serie *Upload* und genauer in dem virtuellen Leben nach dem Tod (*Lake View*), das zum Gegenstand der Verhandlung wird.

des eigenen Sterbens, denn wie sollen wir erzählen, dass wir sterben, wenn wir sterben und doch (noch) nicht wissen können, was das heißt, zu sterben?⁵

In diesem Beitrag soll der Fokus auf dem Ende dieses Prozesses liegen respektive seiner Darstellbarkeit, nämlich dem Tod selbst und im Falle von *Upload* dem Übertreten dieser Schwelle hin zu einem ‚Leben nach dem Tod‘. Der Tod entzieht sich der eigenen Sagbarkeit und bildet darin gerade ein Faszinosum, das seit Jahrhunderten Inspiration für literarische Texte und inzwischen auch filmische und serielle Darstellungen ist. Diese Darstellungsversuche sind für sich genommen im Sinne des Titels dieses Themenhefts bereits Annäherungen. Nun steht der Begriff ‚Sagbarkeit‘ in eben jenem Titel allerdings außerhalb der Klammern, das ‚Un-‘ ist gar eingeklammert und daher vielmehr eine mögliche Lesart, die ‚Sagbarkeit‘ ist aber das in erster Linie Sichtbare. Wer oder was bringt den Tod aber zur Sagbarkeit? Eine mögliche Antwort könnte sein: erzählende Subjekte oder auch Erzählungen in Texten, Filmen und Serien.

Ich werde nun im Folgenden anhand von *Upload* und *Die Königin der Berge* die Verhandlung von Sterbeprozessen und Übergängen in das ‚Leben nach dem Tod‘ veranschaulichen und ihre Ästhetisierung respektive ästhetische Darstellung näher beleuchten. Dabei erzählen beide Beispiele von dem Wunsch nach einem möglichst guten und, damit verbunden, möglichst selbstbestimmten Sterben und sie tun dies in einer Haltung der Distanz und verhandeln damit, so eine leitende These meines Beitrags, das Nähe- und Distanzverhältnis zwischen Tod und Erzählen über den Tod. Vorab gilt es sich allerdings noch folgende Fragen zu stellen: Wieso bieten sich Literatur, Filme und Serien für diese Darstellung eines Annäherungsprozesses an? Welche Rolle spielen Sterben und Tod als Gegenstand ästhetischer oder kultureller Kontroversen?

Der Tod ist populärer denn je

Der Tod ist eine anthropologische Konstante und hat die Menschheit seit Anbeginn kulturhistorisch geprägt⁶ und zugleich zu Verhandlungen als Motiv in Literatur, Kunst, später dann auch in Film und Serie geradezu eingeladen. So sind Darstellungen des Todes in Literatur ebenso wie in Filmen und Serien auch immer als Prisma für gesellschafts-

5 In meiner Dissertationsschrift gehe ich diesen und weiteren Fragen anhand umfassender Literaturanalysen nach. Siehe dazu: Harmening, *Schreiben im Angesicht des Todes*.

6 Siehe dazu unter anderem: Frank Thieme, Julia Jäger: *Sterben, Tod und Trauer. Eine soziologische Einführung in Geschichte und Gegenwart der Todesbewältigung*. Wiesbaden 2019.

politische Verhandlungsräume rund um das Thema Tod an sich zu verstehen. Die (Un-)Sagbarkeit des Todes geht in der Gegenwart zugleich mit einer Popularität seiner Darstellungsversuche einher, die sich einem Wunsch nach Sagbarkeit und damit auch Selbstermächtigung der erzählenden Subjekte verschreibt und zugleich Ausdruck dieses Wunsches ist. Thomas Machos vielzitierte „neue Sichtbarkeit des Todes“⁷ nimmt auf diese Darstellungsversuche Bezug und deklariert unter anderem Literatur als Verhandlungsraum eben dieser diffizilen und vielschichtigen Annäherung.

Es lässt sich demnach zweierlei über das Verhältnis von (Un-)Sagbarkeit und dessen Darstellungsversuche sagen: Das Motiv des Todes ist populärer denn je⁸ und es wird zugleich provokanter und multiperspektivischer denn je verhandelt, vor allem auch mit Blick auf Enttabuisierungsbestrebungen und Mitbestimmungswünsche Sterbender. Literatur und auch Filme und Serien werden in diesem Spannungsfeld geradezu zum Inszenierungs- und Teilhabeinstrument. Eine aktuellere Rezeption des Todesmotivs stellt das 2020 veröffentlichte Theaterstück *GOTT* des Schriftstellers Ferdinand von Schirach dar, das die Verhandlung über das gewünschte Ableben eines Mannes, der nach dem Tod seiner Ehefrau keinen Lebenswillen mehr verspürt, in einer fiktiven Ethikratsitzung ansiedelt und die Zuschauer*innen über sein Schicksal abstimmen lässt.⁹ Die Abstimmung erfolgt dabei nicht nur auf Textebene und damit in der literarischen Fiktion. In der filmischen Adaption und auch im Theater sind die außertextuellen, die ‚realen‘ Zuschauer*innen, ebenfalls eingeladen, an der Abstimmung teilzunehmen und damit ihrer Haltung Ausdruck zu verleihen. In der Gegenwart lässt sich beobachten, wie diese Verhandlungen zum Thema Sterben und Tod eine erneute Dynamisierung erfahren. So konstatiert Corinna Caduff in dem Zusammenhang: „Dabei steht immer auch die Frage auf dem Prüfstein, ob und wie sich die öffentliche Verhandlung von ‚Sterben und Tod‘ erneuern lässt.“¹⁰ Schirach hat mit seinem schein-demokratischen¹¹ Verfahren darauf eine höchst streitbare Antwort gegeben.

7 Thomas Macho, Kristin Marek: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Paderborn 2007.

8 Und es ist vielperspektivisch; so werden Sterbenserzählungen aus unterschiedlichen Perspektiven, in unterschiedlichen Modi, erzählt, beispielsweise als Berichte Sterbender oder auch als Berichte Angehöriger.

9 Eine umfassende Analyse zu Schirachs *GOTT* habe ich in folgendem Beitrag vorgelegt: Anda-Lisa Harmening: Das Leben nehmen oder den Tod geben – Selbstbestimmtes Sterben auf der Schwelle von Utopie zur Realität? In: *Jahrbuch für internationale Germanistik. Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses* (2022), 251-267.

10 Caduff, *Sterben und Tod*, 2.

11 Ich spreche in dem oben genannten Beitrag über *GOTT* bewusst von schein-demokratisch, weil die Abstimmung ja keine Gesetzesänderung bewirkt, sondern vielmehr den Anschein von Mitbestimmung fördert.

Die Verhandlung von Diskursen um den Tod und dessen Darstellung in Literatur, Filmen und Serien kommt nicht ohne den Vorbau oder gerade das Rückgrat der gesellschaftlichen Hintergründe und durchaus auch Umwälzungen aus, die sich aktuell unter anderem in Deutschland vollziehen. Diese bilden auch den Rahmen des Theaterstücks *GOTT*. Unter anderem¹² mit Abschaffung des Paragraphen 217 zur geschäftsmäßigen Sterbehilfe im Jahr 2020 ist eine neue und durchaus brisant geführte Debatte über das selbstbestimmte Sterben entfacht, die sich der zentralen Fragestellung widmet, wo die Grenzen der eigenen Rechte liegen und die Rechte der Anderen anfangen respektive wie verwoben unser aller Leben und damit auch unser Sterben mit dem anderer Menschen ist. Inszenierungen wie Schirachs Theaterstück zeigen, dass uns der (selbstbestimmte) Tod provoziert, dass er die große Bühne geradezu sucht und gleichermaßen darauf ausgelegt ist, einen breitenwirksamen Diskurs zu ermöglichen. Literatur wird dabei zum Medium dieser Teilhabe und zugleich zur Kampfarena der Haltungen. Dabei wird vor allen anderen die Frage nach dem menschenwürdigen Sterben umso brisanter diskutiert.

In einem weiteren Schritt möchte ich in Kürze erläutern, wieso sich demgemäß Literatur und Serien als Formen der Verhandlung von Erzählungen über den Tod, dessen Gestaltung und der Gestaltung des ‚Lebens nach diesem Tod‘ anbieten. *In nuce* ermöglichen sowohl Literatur als auch Darstellungen in Filmen oder Serien (Un-)Mögliches zu denken und zugleich vor Augen zu stellen und sie unterliegen dabei vor allem im Bereich der Fiktion kaum Grenzsetzungen. Die vielerorts deklarierte Freiheit von Kunst und in diesem Fall auch von Fiktion ermöglicht sowohl Literatur als auch Serien und Filmen jedes mögliche Szenario zu skizzieren und dies eben nicht entlang der Grenzen dessen, was (noch) gesagt oder gedacht werden darf. Besonders für ethische Verhandlungen bieten diese Darstellungsformen daher Freiheitsräume, die in realen Diskussionen kaum mehr möglich scheinen. Der Mensch als Sterbender wird innerhalb dieser Darstellungen wieder in den Mittelpunkt gerückt und in seinem Erzählen selbst werden Möglichkeits- und damit auch Selbstbestimmungsräume eröffnet. So wird beispielsweise das Ringen um den möglichst selbstgestalteten Tod zum letzten Akt der Selbstbestimmung innerhalb der Fiktion. Der Serie ist dabei zugleich eigen, dass sie in ihrer Grundanlage darauf ausgelegt ist, wiederholende Motive aufzugreifen und neu zu denken.

Literatur, Filme und Serien können demgemäß Möglichkeiten durchspielen, Hypothesen formulieren, gar (Zukunfts-)Welten entwerfen, zu denen wir möglicherweise nie-

¹² An dieser Stelle ließen sich auch die medizinisch-technischen Möglichkeiten, das Lebensende zu verlängern, nennen.

mals aufschließen werden und sie führen darin vor Augen, wie diese Welten gestaltet sein könnten. Literatur und Serien appellieren auch an die Imagination und versuchen damit Räume zu öffnen, in denen wiederum (Un-)Sagbarkeit über diese Lebensentwürfe verhandelt wird. Der Beitrag zu den beiden ausgewählten Beispielen ist in dem Sinne, wie zu zeigen sein wird, auch ein ethischer Beitrag: Er zeigt auf, „wie man lebt oder leben könnte – und eben darum auch [...], wie man nicht (über-)leben kann“¹³.

Widmen wir uns nun den eingangs gestellten Fragen anhand zweier Betrachtungen und fragen uns: Mit welchen ästhetischen Mitteln wird der selbstbestimmte Sterbeprozess in Daniel Wissers Roman *Die Königin der Berge* und das (programmierte) ‚Leben nach dem Tod‘ in der Serie *Upload* dargestellt? Wie verhalten sich diese Selbstbestimmungsbestrebungen zur (Un-)Sagbarkeit des Todes an sich? Und: Welche Rolle übernehmen die ökonomischen Diskurse mit Blick auf die Betrachtung eines möglichst selbstgestalteten Todes? Dabei gilt es die These zu plausibilisieren, dass die Selbsterzählungsversuche beider Protagonisten den mit dem Sterben und der Verwaltung des ‚Lebens nach dem Tod‘ verbundenen ökonomischen Diskursen zuwiderlaufen und diese gar aushebeln, sich ihnen geradezu zur Wehr setzen. Auch wenn ökonomische Verflechtungen nicht überwunden werden können, so erklingt in beiden Darstellungen jeweils eine Stimme, die sich zur Wehr setzt gegen Fremdbestimmung und ökonomische Diskurslogik.

„Völlig inkorrekt auf dem Weg ins Jenseits.“¹⁴ Selbstbestimmtes Sterben in Daniel Wissers *Die Königin der Berge*

Daniel Wissers Roman *Die Königin der Berge*, 2018 erschienen und im selben Jahr unter anderem mit dem österreichischen Buchpreis ausgezeichnet, nimmt einen Protagonisten, Robert Turin, in den Blick, der sich nichts sehnlicher wünscht, als sein Leben mithilfe einer ihm zugewandten Person zu beenden. Herr Turin empfindet sich und sein von der Krankheit Multiple Sklerose bestimmtes Leben als Last und sein Leben nicht mehr als

13 Ottmar Ette: Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften. In: *Lendemains. Études comparées sur le France – Vergleichende Frankreichforschung* 32 (2007), 7-32, 20-21.

14 Rainer Moritz: Daniel Wisser: „Königin der Berge“. Völlig inkorrekt auf dem Weg ins Jenseits. In: *Deutschlandfunk Kultur* (24. November 2018). <https://www.deutschlandfunkkultur.de/daniel-wisser-koenigin-der-berge-voellig-inkorrekt-auf-dem-100.html> (11.12.2023).

lebenswert. Daher möchte er in die Schweiz fahren und mithilfe einer Sterbehilfeorganisation den Tod finden.

Die Romanhandlung rund um Herrn Turin ist in einem Pflegeheim verortet, von dem aus er seinen gewünschten Lebensabend plant. Erzählt wird die Handlung aus mehreren Perspektiven zugleich. Die Verortung der Handlung markiert den Diskurs über selbstbestimmtes Sterben als einen randständigen, der seinen Platz (nach wie vor) nicht in der Mitte der Gesellschaft findet. Zugleich wird eine Polyphonie des Sterbens aufgemacht, die sich in mehreren Textvarianten, nebeneinander gestellten Passagen und sichtbaren Streichungen von Textteilen zeigt. Damit wird der Diskurs von Sag- und Unsagbarkeit auf Ebene des Textes abgebildet, der sich um das Sterben rankt und es wird zugleich verdeutlicht, dass die Stimme des Erkrankten keine dominante Erzählperspektive (mehr) einnimmt. Der Erkrankte tritt vielmehr hinter seiner eigenen Krankheitsgeschichte zurück. Nebst dem, was nicht gesagt werden darf (beispielsweise wird der Begriff ‚Selbstmord‘ aus dem Text gestrichen),¹⁵ sind die ökonomischen Diskurse innerhalb des Romans prominent. Der Fokus der sich anschließenden Analyse soll demgemäß auf eben jene im Roman präsenten ökonomischen Diskursen gerichtet sein und sich danach fragen, wer das selbstbestimmte Sterben eigentlich verdient hat. Ökonomie wird zum Vehikel in einem Roman, der sich traut zu sagen, was nicht (mehr) gesagt werden darf, nämlich, dass das (selbstbestimmte) Ende des Lebens erstrebenswerter sein kann als das Leben selbst.

Daniel Wissers *Die Königin der Berge* ist zwar als Roman dezidiert fiktional, er weist allerdings biographische Spuren auf. So zeigt schon die paratextuelle Widmung an einen Robert Meran eine unübersehbare Namensähnlichkeit zum Protagonisten. Auch der dem Roman angeschlossene Dank ist an den realen Robert Meran gerichtet. Damit rückt der Roman in die Nähe dessen, was Serge Doubrovsky „Autofiktion“¹⁶ nennt, verweist auf die Verwobenheit des Fiktiven mit dem Biographischen. Auch dies schafft eine Korrelation zwischen (Un-)Sagbarkeit und Erzählungen über den Tod, da die (literarische) Fiktion bekanntlich nahezu alles (sagen) darf. Auf Ebene der Verhandlung von Un- und Sagbarkeit im Kontext des Motivs des selbstbestimmten Todes im Roman lohnt außerdem ein Blick auf die Textarchitektur.

15 Vgl. Daniel Wisser: *Königin der Berge*. Stockstadt 2018, 80.

16 Serge Doubrovsky: Nah am Text. In: *Kultur & Gespenster* 7 (2008), 123-133.

Textarchitektur¹⁷ – (Un-)Sagbarkeit und (Un-)Glaubwürdigkeit

Daniel Wissers Roman *Die Königin der Berge* führt unsicheres Erzählen *par excellence* vor. Neben den unterschiedlichen und nicht genau benannten sowie nicht zu unterscheidenden Erzählperspektiven werden mehrere Textvarianten vorgeführt, die sich gegenseitig negieren und buchstäblich gegenüberstehen. Auch auf inhaltlicher Ebene macht das Geschehen um Robert Turins Todeswunsch deutlich, dass im Kontext des selbstbestimmten Sterbens starke und zuweilen gegensätzliche Positionen den Diskurs bestimmen und (assistierter) Suizid noch immer ein Thema ist, das aus unterschiedlichen Gründen tabuisiert wird. Nachdem Robert Turin sich erstmalig in Form eines Fenstersturzes versucht, das Leben zu nehmen, konstatiert er:

Es ist nicht schlimm, dass er jene belügen muss, die die Wahrheit nicht kennen. Das Schlimme ist, dass er die erfundene Geschichte auch jenen erzählen muss, die genau wissen, was geschehen ist.¹⁸

Das kollektive Verschweigen und bewusste und von Anderen mitgetragene Lügen über den Suizidversuch Herrn Turins bestimmt den Text wie eine Art Leitmotiv. Damit werden Sagbarkeit und Unsagbarkeit in rascher Abfolge gegeneinandergehalten und es wird jeder Aussage eine Doppelbödigkeit zugesprochen. Herr Turin macht deutlich, dass er niemandem respektive niemandes Worten glauben kann, dass seinen Worten ebenfalls nicht zu glauben ist und demgemäß können auch die Rezipient*innen nicht glauben, was der Text offeriert.

Das Motiv der Lüge zieht sich durch den Roman und separiert Herrn Turin auch sprachlich von den anderen und zumeist weiblichen Figuren¹⁹ des Romans. Diese Doppelbödigkeit führt zu einem unsicheren Erzählverhalten und einer den Text entlang mäandernden Skepsis gegenüber der Glaubwürdigkeit des Gesagten. Unter der Fragestellung „Vielleicht haben ihn auch alle anderen belogen?“²⁰ subsumiert Turin beispielsweise diverse Aussagen der Krankenschwestern oder auch seiner behandelnden Ärztin Katharina Prayer im Sinne eines „Lügenchors“, denen er jeweils eine ‚wahre‘ Version

17 Diesen Begriff führe ich in meiner Dissertation ein und meine damit unter anderem das konkrete Textbild und dessen Erscheinung.

18 *Wisser, Königin der Berge*, 103.

19 Die Untersuchung von Gender und Sex(-ismus) in diesem Roman wäre sicherlich eines eigenen Aufsatzes wert.

20 *Wisser, Königin der Berge*, 169.

gegenüberstellt.²¹ So ist das Kapitel entsprechend mit dem Zusammenschluss aus „Lüge und Wahrheit“ überschrieben. Auffällig ist in dem Zusammenhang, dass ein verbindendes ‚und‘ Lüge und Wahrheit nicht als Gegensätze präsentiert, was in Form eines ‚oder‘ möglich gewesen wäre.

Auch die Erzählperspektive des Romans folgt dieser Logik: Bereits im ersten Kapitel, das die Überschrift „Aus der Rollstuhlperspektive“ trägt, wird auf sprachlicher Ebene die Perspektive Robert Turins aufgegriffen, der aufgrund der fortschreitenden Multiplen Sklerose im Rollstuhl sitzt. Durch die Überschrift kommt der Verdacht auf, Herr Turin sei mit dem Ich-Erzähler identisch. Dieses Ich tritt in den ersten Zeilen auffällig häufig auf. Nun erfolgt die metatextuelle Andeutung, dass Ich-Erzähler und Protagonist ein und dieselbe Instanz sind, was auf den erzählerischen Gestus der Autobiographie verweist. In den weiteren Zeilen macht dieser Ich-Erzähler sich allerdings die dritte Person Singular zu eigen:

Es gefällt mir von mir selbst in der dritten Person zu sprechen. Es klingt fast so, als ginge es um jemand anderen, als hätte jemand anderer Multiple Sklerose, als säße jemand anderer in diesem Rollstuhl, als würde jemand anderer von einem Harnbeutel überallhin begleitet werden, als wäre jemand anderer Insasse dieses Pflegeheims.²²

Die Erzählperspektive ermöglicht demnach eine Distanzierung des Erkrankten und zugleich Erzählenden von sich selbst. So bemerkt auch Dukakis: „Auch Turin hat mit seinem früheren Leben abgeschlossen. Er ist jetzt nicht mehr Robert Turin, sondern Herr Turin. Er ist nicht mehr Ich, sondern Er.“²³ Als dieser Herr Turin im Zuge des zweiten Suizidversuchs zu sterben scheint, rekuriert er erneut auf die Anredeformen: „wer hat mir diesen idiotischen Namen ... was soll das ständige Herr vor meinem Namen ... ich heiße ... Robert ... das reicht ... mehr muss man nicht ... dieses idiotische Herr ... weg ... weg ... weg ...“²⁴ Die Schaffung von Realität über Sprache, das Performative, rückt im Angesicht des Todes in den Fokus und geht mit einer Zuwendung des Sterbenden zu sich selbst einher, was in der Verwendung des Vornamens überdeutlich wird. Der Roman

²¹ Vgl. ebd., 169-170.

²² Ebd., 10.

²³ Ebd., 231.

²⁴ Ebd., 291.

Die Königin der Berge inszeniert demnach auch einen (sprachlichen) Abschied, den Abschied eines Sterbenden von sich selbst und zugleich sein Ringen um (sprachliche) Selbstgestaltung. Mit der Distanzierung von der Ich-Perspektive gehen auch die ökonomischen Dimensionen einher, denen Herr Turin sich ebenfalls unterworfen sieht.

(Selbstbestimmtes) Sterben hat seinen Preis

Turin weiß, dass die Schwestern das nicht machen, weil sie abartig sind. Die meisten von ihnen sind einfach frustriert. Sie wissen, dass Schwestern in Krankenhäusern, die dieselbe Arbeit verrichten, viel besser verdienen. Sie wissen, dass die Patienten hier einen Luxus genießen, den sie sich von ihrem Gehalt oder der dürftigen Pension, die sich später aus diesem Gehalt ergibt, niemals werden leisten können. Sie wissen, dass sie in einem Pflegeheim arbeiten und somit beruflich auf einem Abstellgleis sind. Darum beneiden sie auch alle, die das Heim wieder verlassen egal ob freiwillig oder unfreiwillig.²⁵

Der Roman von Daniel Wisser macht auf unterschiedlichen Ebenen deutlich, dass vor allem selbstbestimmtes Sterben ökonomischen Bedingungen unterworfen ist und er formuliert darin gleichzeitig einen Einspruch gegen diese Determination. Auch das Pflegepersonal, das aus Turins Perspektive von seiner ökonomischen Abhängigkeit profitiert, ist wiederum selbst von struktureller Ungleichbehandlung aufgrund ökonomischer Ausgangslagen betroffen. Damit kommt auch der Pflege von Erkrankten und Sterbenden eine nachrangige Position innerhalb des ökonomischen Gefüges zu. Diese doppelte Abhängigkeit zeigt sich unter anderem darin, dass Herr Turin sich über Bezahlakte Vorteile im Pflegeheim erkauft: Er bezahlt beispielsweise den Pfleger Marcus, um regelmäßig mit Weinrationen versorgt zu werden. Dieser Logik folgend wählt Robert Turin für seinen zweiten Suizidversuch den Ort, der wohl am deutlichsten mit ökonomischen Diskursen verwoben ist: das Shoppingcenter. Auch wenn dieser Suizidversuch ebenfalls scheitert, so büßt er zugleich nichts in seiner Signalwirkung ein. Schon das Zurücklassen eines von ihm bezeichneten „Trinkgeldes“²⁶ auf seinem Körper ist vielsagend und markiert den Preis, den der selbstgewählte Tod mit sich bringt. Der Suizid wird zur vor Augen gestellten Revolte gegen das kapitalistische System und auch wenn die Revolte scheitert,

²⁵ Ebd., 344-345.

²⁶ Ebd., 289.

so markiert sie gerade darin die undurchdringbaren Verbindungen zwischen Ökonomie und Sterben. Auch in der Verwaltung des Todes zeigt sich diese Verwebung:

Lange hat Herr Turin überlegt, welchen Ort er wählen soll; es war eine Diskussion, die er mit sich selbst geführt hat. Am Donnerstag davor diskutierte Turin eine ähnliche Frage mit dem Bestattungssamt. Er hat ein Grab gekauft, ein Urnengrab auf dem Zentralfriedhof. [...] Alles wollte Turin vor seinem Tod klären, vor allem bezahlen.²⁷

Humor als Einspruchshaltung – des Katers letztes Aufbäumen

Gleichermaßen verwoben mit der Erzählerperspektive auf den eigenen Tod sind komische Elemente. Hier lohnt sich vor allem ein Blick auf das Alter Ego von Herrn Turin: Dukakis, sein verstorbener Kater. Dieser Name ist titelgebend für den ersten Teil des Romans und nimmt demgemäß eine prominente Stellung ein. Gleichzeitig fungieren Robert Turin und Dukakis als Antagonisten oder gar Spiegelfiguren: „Ein kastrierter Kater kennt sich damit aus und in gewisser Weise ist auch Turin ein kastrierter Kater. Er jammert nur mehr, beklagt sich, findet sein Schicksal ungerecht.“²⁸

Diese Spiegelfunktion beider Figuren wird besonders deutlich, als Dukakis die Lebensgeschichte Robert Turins und damit auch seine Lebensgeschichte rekapituliert. Das ehemalige Leben als Wohnungskatze mit viel Schlaf und dem Gefühl, von den Menschen nicht beachtet zu werden, wird vom Erzähler Dukakis mit der Situation Robert Turins im Pflegeheim gleichgesetzt. Dukakis operiert als eine Art Kommentator und mischt sich gleichzeitig aus dem Jenseits in das Romangeschehen ein. Er wird damit zum weiteren Erzähler und übernimmt zudem eine Deutungshoheit über das Schicksal Herrn Turins, beispielsweise, als er dessen Tod voraussagt.²⁹ Dukakis wird somit zum einen zu einem Verbündeten von Robert Turin und zum anderen zu einer (imaginären) Stimme, die alles sagen darf und damit gleichzeitig die eingeschränkte Sprechfähigkeit von Herrn Turin verdeutlicht. Dukakis spricht im Verlauf des Romans sogar für Turin und nimmt aus seiner räumlich separierten Position heraus, einer Heterotopie im Foucault'schen

²⁷ Ebd., 288.

²⁸ Ebd., 229.

²⁹ Vgl. ebd., 228 „Was Herr Turin nicht weiß: Sein Ansuchen auf Freitodbegleitung wird angenommen werden. Am 15. Februar 2017, in etwa drei Wochen, wird er den positiven Bescheid bekommen.“

Sinne,³⁰ die Rolle des allwissenden Erzählers ein. Dass Dukakis alles sagen darf, zeigt er nicht zuletzt in Form chauvinistischer Aufforderungen, das weibliche Pflegepersonal zu berühren: „Zeig uns, was du in der Bluse hast!“³¹

Und sie starben glücklich am Ende ihrer Tage

Am Ende des Romans lässt sich durchaus von einem Happy End sprechen, in dem Sinne, dass Turins Wunsch nach dem begleiteten Sterben erfüllt wird. Der Preis für dieses selbstgestaltete Sterben ist allerdings groß. Er muss sich in respektive auf das ökonomische System einlassen, dessen Regeln befolgen und erst dann erlangt er, was er sich sehnlichst wünscht: das Recht auf (Mit-)Gestaltung seines Lebensendes. Turin hat sich den selbstbestimmten Tod im Sinne des zitierten Ausspruchs im Titel des Aufsatzes „verdient“. Auch für den letzten Schritt auf diesem Weg braucht er eine andere Person, die ihm das todbringende Mittel verabreicht und zuvor muss er jemanden aus dem Pflegeheim (mit Geld) überzeugen, ihn in die Schweiz zu fahren. Auch wenn zum Ende des Romans offenbleibt, ob seinem Wunsch, im Moment des Sterbens die Tür geöffnet zu halten, nachgekommen wird, so kann er diesen Wunsch zumindest äußern.³² Selbstbestimmung liegt auch in der Entscheidung: „Und dass ich bereit bin. Dass ich nicht sprechen und keine Musik hören möchte.“³³ Der Wunsch nach Stille steht am Ende des Romans und verdeutlicht erneut, dass die Hoheit über die (Un-)Sagbarkeit des eigenen Sterbens im Rahmen der Romanlogik beim Sterbenden verbleibt.

Der polyphone und fiktionale Text zeigt demnach einen gegenwärtigen Diskurs des Sterbens auf, der sich durch Unwahrheit, Zensur und durchaus auch Machtgerangel über das Gesagte auszeichnet und nicht zuletzt auf den Preis des selbstgestalteten Sterbens fokussiert. Trotz allem Bestreben nach Selbstbestimmung bleibt das Sterben innerhalb des Romans von ökonomischen Dimensionen bestimmt und immer wieder wird Herr Turin auch in seiner Sprechfähigkeit eingeschränkt, was sich zeitweise sogar in einer Aphasie³⁴

30 Michel Foucault: *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe, übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt am Main 2005.

31 *Wisser, Königin der Berge*, 49.

32 Vgl. ebd., 392-393.

33 Vgl. ebd., 393.

34 Vgl. ebd., 239.

äußert. Dabei spricht der wohl zentralste Satz des Romans sich gerade für die Zugewandtheit des Todes zum Menschen selbst aus: „Ist *der Tod* ein *Menschenfreund*? Herr Turin würde diese Frage eindeutig bejahen.“³⁵

„Sterben kann so witzig sein.“³⁶ Ökonomisch durchdrungenes ,Leben nach dem Tod‘ in der Serie *Upload*

Die von Amazon produzierte TV-Serie *Upload* zeichnet ein schaurig-schönes Zukunftspanorama, in dem das (digitale) ‚Leben nach dem Tod‘ mithilfe technischer Weiterentwicklungen erst ermöglicht, jederzeit aufgehübscht, um nicht gleich zu sagen optimiert werden kann. Die Serie nimmt dabei auf höchst humoristische Weise die Fallstricke dieser schönen neuen digitalen (Nach-)Welt in den Blick.

Der junge und attraktive Programmierer Nathan Brown³⁷ verstirbt in Folge eines Unfalls mit seinem selbstfahrenden Auto und wird in letzter Sekunde von seiner schwerreichen Freundin Ingrid, die ein Abbild amerikanischer Schönheitsideale ist, in das virtuelle Jenseits *Lake View* hochgeladen. Dort darf Nathan auf Kosten Ingrids sein ‚Leben nach dem Tod‘ fristen, das im wahrsten Sinne des Wortes nicht malerischer sein könnte: Vor einer Seekulisse, die per Knopfdruck und je nach Geschmack durch strahlenden Sonnenschein oder romantische Schneeflockenidylle umrahmt werden kann, erwacht Nathan in einem geräumigen, einem Hotelzimmer nachempfundenen Raum und wird von einer liebreizenden Stimme (in seinem Kopf) ‚im ersten Tag seines Lebens nach dem Tod‘³⁸ empfangen. Dass Nathan die Entscheidung zum *Upload* nicht in Gänze eigenständig gefällt hat, ist daher zunächst einmal zweitrangig. Der buchstäbliche Preis für dieses luxuriöse ‚Leben nach dem Tod‘ ist die Abhängigkeit von Ingrids Gunst, genauer gesagt ihrem Geldbeutel. So betont sie in den letzten Zügen von Nathans Leben, dass *Lake View* ermöglichen könne, dass sie für immer zusammenbleiben, woraufhin Nathan erwidert:

35 Ebd., 239; Herv. i. O.

36 Sebastian Maas: „Upload“ auf Amazon Prime: Sterben kann so witzig sein. Würdest du dein Bewusstsein ins Internet laden, um dem Tod zu entgehen?. In: *SPIEGEL Kultur* (15. Mai 2020). <https://www.spiegel.de/kultur/tv/upload-auf-amazon-prime-sterben-kann-so-witzig-sein-a-d6f2e8f3-d4ca-4db7-8d7b-9619c999d82d>. (11.12.2023).

37 Die Namensähnlichkeit zur Hauptfigur der Peanuts, Charlie Brown, ist auffällig und könnte als Anspielung auf die Opferrolle Charlies verstanden werden, der sich häufig durch Streiche in eine Abhängigkeit der von ihm geliebten Figur begibt.

38 Greg Daniels (Creator): *Upload*. US. Staffel 1, Folge 1, 18:17.

„für immer ist sehr lange.“³⁹ Da Nathans Familie allerdings nicht über das ausreichende ökonomische Kapital verfügt, um Nathans *Upload* nach *Lake View* zu finanzieren, begibt er sich in die finanzielle Abhängigkeit von Ingrid. Doch schnell wird deutlich, dass Ingrid nicht nur aus reiner Nächstenliebe Nathans Aufenthalt in *Lake View* finanziert.

Die oben genannte liebevolle Stimme gehört zu Nora, einer Mitarbeiterin des Tech-Konzerns, der mit *Lake View* und den damit verbundenen, am programmierten Reißbrett entworfenen Idyllen des ‚Lebens nach dem Tod‘ Unmengen Geld verdient. Damit Nathan den Übergang in diese neue Welt möglichst beschwerdefrei meistern kann, steht Nora ihm zur Seite und gleich zu Beginn zeichnet sich in diese *Lake View* Idylle ihre gemeinsame Liebesgeschichte ein. Nora fungiert damit unter anderem als eine Art Medium zwischen dem Leben und dem ‚Leben nach dem Tod‘ und hilft Nathan, eine Orientierung in *Lake View* zu finden. Wann immer Nathan seinen von ihr selbst bezeichneten Engel an der Seite braucht, erscheint sie ihm mal rein auditiv oder auch als visuelle Halluzination. Die Hinweise auf religiöse Vorstellungen des Jenseits, beispielsweise in Form der Vorstellung von einem Himmel und der dort beheimateten Engel, sind augenscheinlich. Was Corinna Caduff mit Blick auf Jenseitsverfilmungen bemerkt, bewahrheitet sich auch für die Serie *Upload*: „Die Jenseitsfilme präsentieren also keinesfalls ein unveränderliches Paradies, sondern vielmehr einen lebendigen, dynamischen Totenbereich. Dieser wird stets ins Verhältnis zum Diesseits gesetzt, denn nur dadurch wird das Jenseits als solches erkennbar.“⁴⁰

Lake View ist demnach eine Abbildung eines Urlaubsidylls mit Seeblick, in dem die Bewohner*innen alltäglichen Handlungen wie Malkursen, gemeinsamen *Candle-Light-Dinners* oder auch Therapiesitzungen nachgehen. Man könnte durchaus sagen, das Jenseits

39 Vgl. ebd., 14:05.

40 Caduff, *Sterben und Tod*, 93. Reißbrettidyllen und kulturelle Vorstellungen des Todes und des ‚Lebens nach dem Tod‘ werden in einer digitalen Simulation der realen Welt durchgespielt und ad absurdum geführt. So ist nahezu jedes Zimmer in *Lake View* mit einem prasselnden Kaminfeuer ausgestattet, das niemals von Neuem angefacht werden muss, der Blick aus dem Fenster eröffnet ein Bergpanorama und das Haus am See ist von Wiesen gesäumt, auf denen Hollywoodschaukeln stehen. *Upload* dekliniert Idealvorstellungen einer romantischen Urlaubsumgebung durch und zeigt darin auf, dass auch diese Simulation das echte Leben nicht ersetzen kann. Recht zeitnah nach Eintritt in *Lake View* möchte Nathan dieses Jenseitsidyll wieder verlassen und lieber deaktiviert werden, denn in dieser programmierten Idylle weiterleben. Was ihm fehlt, ist eben das, was das echte Leben ausmacht: sinnliche Erfahrungen und Selbstbestimmung. Dieser gewünschte Ausstieg aus dem digitalen Paradies kommt in der Logik von *Lake View* einem Suizid gleich und wird visuell über den Sprung in einen Datenstrom dargestellt. Nora kann Nathan schlussendlich mit viel Überzeugungskraft von diesem Ausstieg abbringen. Als Gegenmaßnahme wird ihm ein Therapiehund an die Seite gestellt, der gleichzeitig die Rolle des Therapeuten übernimmt und mit Nathan seine sogenannte Verzweiflungstat bespricht. Für jedes unerwünschte Verhalten weiß die Programmierung eine Lösung.

imitiert das Diesseits in der Umrahmung als Urlaubsidyll, in der zwar niemand arbeiten darf, aber alles seinen Preis hat.

Schon die Todesumstände von Nathan sind äußerst ironisch und verweisen auf das Genre der Serie als dystopischer *Science-Fiction-Comedy*, das mit eben dieser Überzeichnung spielt und die Rezipient*innen mit einem gnadenlosen Durchbuchstabieren des technisch Möglichen konfrontiert. So verstirbt Nathan ausgerechnet im Verlauf eines Unfalls mit seinem programmierten selbstfahrenden Auto. Ein weiterer Verweis auf dieses Spiel mit ironischen Elementen bietet schon die Produktionsfirma der Serie selbst: Der Tech-Konzern *Amazon* steht ja gerade für die in *Upload* zum Teil *ad absurdum* geführten technischen Entwicklungen ein.

Die Serie *Upload* installiert, wie eingangs bereits beschrieben, mit einem Wechselspiel respektive einer Verwebung von ökonomischen Dimensionen und humoristischen Perspektivierungen ein postmodernes Todespanorama, das im Folgenden Dreh- und Angelpunkt der Betrachtung sein wird. Dafür sollen die ökonomischen Dimensionen innerhalb der ersten beiden Staffeln der Serie *Upload* betrachtet werden.

Was kostet die (Nach-)Welt?

So idyllisch *Lake View* zu sein scheint, so deutlich ist diese malerische Heterotopie gleichermaßen auch zutiefst von ökonomischen Strukturen durchzogen und von dieser besten Welt nach dem Tod darf auch nur das Beste erwartet werden. Schon die Werbung für *Lake View* verspricht: „Die besten Tage ihres Lebens könnten jene sein, nachdem es vorbei ist.“⁴¹

Damit wird eine Hierarchie zwischen Jenseits und Diesseits aufgemacht, die ebenfalls ökonomischen Strukturen unterworfen ist. Schon die Möglichkeit, in *Lake View* hochgeladen zu werden, ist für viele Menschen unerschwinglich. Neben diesem Jenseits für die *Upperclass* existieren auch preiswertere Varianten des digitalen ‚Lebens nach dem Tod‘, die in ihrer Ausgestaltung beispielsweise der afrikanischen Steppe oder dem amerikanischen Las Vegas nachempfunden sind. *Lake View* ist ökonomisch gesehen der gesellschaftlich oberen Schicht zugeordnet und diese Exklusivität hat ihren Preis: Für nahezu jede Alltäglichkeit werden Extra-Zahlungen notwendig. Dazu zählen der Konsum von koffeinhaltigen Getränken, Essen aus dem Drucker oder auch Erkältungssymptome, die

41 *Upload*. Staffel 1, Folge 1, 00:20.

den Verstorbenen ‚echte‘ Gefühle ‚schenken‘. Bewohner*innen von *Lake View* sind beispielsweise in der Lage, für 1,99 Dollar ein Niesen zu kaufen, um sich endlich wieder menschlich, entsprechend gesundheitlich angeschlagen und dabei vor allem lebendig zu fühlen. Auch Intimität hat ihren Preis, die über einen mit Noppen bestückten Ganzkörperanzug, den sogenannten *Sex Suit*, zwischen Lebenden und Toten hergestellt werden kann. Dieser *Sex Suit* wird in den erwünschten intimen Momenten von den (noch) lebenden Menschen getragen und als Membran zum Totenreich umfunktioniert. All jene Bezahlakte machen deutlich: der (gute oder zumindest komfortable und möglichst stark dem Leben nachempfundene) Aufenthalt im digitalen Jenseits hat seinen Preis. In Form von Telefonanrufen, Videocalls oder auch über Hologramme realisiert, ist sogar der Kontakt zu den Lebenden (käuflich) weiter möglich.

Ein ökonomischer Höhepunkt der ersten Staffel stellt Nathans realweltliche Beerdigung dar, der er durch einen Fensterblick zumindest als Beobachter beiwohnen kann. Für diese Beerdigung hat Ingrid sich geradezu selbst übertroffen: Von Gastgeschenken über Bildpräsentationen zum Leben Nathans bis hin zu Häppchen hat sie an alles gedacht und letztlich auch für Nathan über sein Outfit entschieden, das neben der Ansteckblume auch durch die freundlichen Farben auf den Referenzrahmen einer Hochzeit verweist. Als Entlohnung für ihre Mühen unterzieht Ingrid sich im Vorfeld der Beerdigung einer umfassenden *Beauty*-Behandlung. Nathan selbst rückt immer mehr in den Hintergrund und überlässt erneut seiner planungswütigen Freundin die Bühne.

Liebe kann man sehr wohl kaufen – Zwei Liebesgeschichten und ein käufliches Paradies

In der Serie *Upload* werden rund um den Protagonisten Nathan zwei Liebesgeschichten entworfen, die unterschiedlicher nicht sein könnten und sich auch mit Blick auf ökonomische Diskurse diametral gegenüberstehen: Auf der einen Seite kämpft die superreiche, zutiefst oberflächliche Ingrid, die vor allem durch ihr perfekt gemodeltes Äußeres und ihre Ich-Bezogenheit auffällt, um die Liebe von Nathan. Auf der anderen Seite ist Nora, die Nathan als sein Engel an die Seite gestellt wird, und die ihm das Leben in *Lake View* erleichtert, wo sie kann. Nora ist zudem eine zutiefst moralische Figur, die unterbezahlt entgegen ihren Wertvorstellungen für einen Tech-Konzern arbeitet, um ihrem geliebten und zudem schwererkrankten Vater ein annehmlisches ‚Leben nach dem Tod‘ zu ermöglichen.

Die (schmerzliche) Trennung durch den Tod, ein virulentes Motiv für Liebeserzählungen, wird im Fall von Nathan und Ingrid in eine Zwangsverbindung nach dem Tod umgekehrt. So diskutiert Ingrid in einer Selbsthilfegruppe für sogenannte *after wives* ihr Dilemma und kommt zu dem Schluss, dass es zwei mögliche Umgangsweisen mit Nathan gebe: ihn zu heiraten oder zu deaktivieren. Letzteres gleicht in der Logik dieser digitalen Welt dem Tod beziehungsweise einem Mord. Gekrönt wird diese neue (Abhängigkeits-) Form ihrer Beziehung durch Ingrids Liebesbekenntnis, das, wie Nathan treffend bemerkt, erst nach seinem Ableben geäußert wurde. Als Erläuterung erwidert Ingrid, dass sie ja nun keine Angst mehr haben müsse, dass er sie verlässt. Die Beendigung der Beziehung vonseiten Nathans wird damit ausgeschlossen, wodurch das Machtverhältnis zwischen Ingrid und Nathan erneut zementiert wird. Das Motiv der (ökonomisch begründeten) Geiselnahme wird hier aufgerufen und im weiteren Verlauf der Serie insofern ausbuchstabiert, als aufgedeckt wird, dass Ingrid entgegen Nathans Kenntnis einen Klon seines Körpers erstellt hat, um sein auf einer Festplatte gespeichertes Selbst darin hochzuladen. Ingrid wird an dieser Stelle zur (Neu-)Schöpferin Nathans, zur weiblichen Pygmalion⁴² und damit zu einer gottgleichen Instanz erhoben. Im späteren Verlauf der Serie findet die Cousine von Nathan außerdem heraus, dass Nathan nicht wie von Ingrid behauptet im Sterben lag, als sie ihn in *Lake View* hochlud. Auch in dieser Hinsicht wird das Machtverhältnis zwischen beiden überdeutlich: Ingrid nutzte Nathans Unfall als Möglichkeit, ihn im wahrsten Sinne des Wortes lebenslänglich an sie zu binden. Um diese lebenslängliche Verbindung zu zementieren, wünscht Ingrid sich ein gemeinsames Kind mit Nathan, was in *Lake View* für jene Menschen umgesetzt werden kann, die es sich leisten können. Das Baby wird zum Fixiermittel einer Liebe, die auf Misstrauen und Bezahllakten beruht. Diese so bezeichneten *Prototykes* tragen wahlweise die Gesichter des Vaters oder der Mutter respektive der Käufer*innen, was ihre Erscheinung umso grotesker macht. Die Serie spielt an dieser Stelle mit narzisstischen Vorstellungen von Elternschaft, die zum einen dazu führen soll, Partner*innen aneinander zu binden und die Kinder zum anderen als Miniaturausgaben der Eltern darstellt. Auch mit Blick auf diese Analogie zum echten

42 Zum Pygmalion-Mythos siehe: Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen, Latein – Deutsch*. Hg. v. Niklas Holzberg. Zürich, Düsseldorf 1996, V. 243-297, 370-373. Für die vorliegende, kulturhistorische Lektüre des Pygmalionmythos waren folgenden Studien von besonderer Bedeutung: Heinz-Peter Preußler: Der philosophische Diskurs der Zukunft. Science-Fiction-Filme des 21. Jahrhunderts diesseits und jenseits der Genreerwartungen. In: Heinz-Peter Preußler, Sabine Schlickers (Hg.): *Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*. Marburg 2019, 55-86; Ingo Irsigler, Dominik Orth (Hg.): *„Robo Sapiens“? Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Heidelberg 2021.

Leben ist an jedes Detail gedacht: So durchläuft Ingrid auch im Jenseits einen Adoptionsprozess, der sie vor allem auf ihr Herz und damit ihre Eignung als Mutter prüfen soll. Das Ergebnis ist vielsagend: Ingrid wird als äußerst eitel, egoistisch und wenig freundlich eingestuft, was aber letztlich nichts und niemanden daran hindert, ihr ein digitales Baby zu überantworten. Auch hier zeigt sich: Geld macht (all-)es möglich.

Ingrid verfolgt daher stringent das Credo, dass Liebe käuflich sei. Während Ingrid für die eine Welt einsteht, in der wie selbstverständlich der (eigene und auch fremde) Körper nach Belieben angeeignet und modelliert werden kann,⁴³ so steht paradoxerweise Nora als Mitarbeiterin eines Tech-Konzerns für persönliches Miteinander und die analoge Welt ein. Ausgerechnet Nora und Nathan verbindet allerdings auch eine Dienstleistungsebene.

Anfänglich beobachtet Nora aus ihrem Büro heraus Nathans Dasein in *Lake View* aus jedem (Kamera-)Winkel. Sie wird gewissermaßen zur Orwell'schen *Big Sister*. Wie durch einen Fensterblick hat Nora stetig Einblick in Nathans Handlungen. Sie wird allerdings nicht nur als Beobachterin installiert, sondern auch als Lenkerin der Geschehnisse um Nathan. Humoristisch auf die (Haar-)Spitze getrieben wird dies veranschaulicht, als Nora sich entscheidet, Nathans Frisur zu verändern, um ihm sein perfektes Aussehen zu nehmen. Dafür lässt sie eine seiner Haarsträhnen dauerhaft vom Kopf abstehen. Als Nathan mehr und mehr mit seinem Schicksal im virtuellen Jenseits hadert und unter anderem bemängelt, dass er nicht einmal mehr Herr über seine Frisur ist, korrigiert Nora diese heimlich wieder. Nora nimmt demnach eine ‚Zwitter‘-Stellung zwischen menschlichem Wesen und allwissender Programmiererin ein. Auch Nora und Nathan, was sich auch in der Namensähnlichkeit zeigt, bilden in gewisser Weise Spiegelfiguren.⁴⁴ Noras Allmacht geht sogar so weit, dass sie in der Lage wäre, Erinnerungen von Nathan bewusst oder auch aus Versehen zu löschen. Während Ingrid von ihrer (finanziellen) Macht zu jeder sich ihr bietenden Möglichkeit Gebrauch macht, nutzt Nora ihre Machtspielräume allerdings nur selten und an den Stellen, an denen die Konsequenzen möglichst oder gar positiv für Nathan selbst sind.

43 Damit ist ihr Schönheitswahn verbunden, der zuweilen groteske Züge annimmt, beispielsweise als sie sich ihre Zunge verlängern lässt und dabei geradezu wie eine Schlange erscheint oder als sie sich ihre Schulblätter künstlich schärfen lässt und im Zuge dessen die Kissen auf dem Sofa durchsticht.

44 Vor Nathans Tod war dieser als Programmierer tätig und selbst an der Erschaffung digitaler Welten beteiligt. Im Verlauf der ersten Staffel wird er hingegen zur Figur innerhalb einer programmierten Welt, während Nora das digitale Jenseits steuert.

Gleichzeitig verbindet Nora und Nathan ein Dienstleistungsgedanke, da Nora stetig betont, sie sei eine Kundenbetreuerin, weshalb es Nathan beispielsweise möglich ist, Noras Handlungen in Form von *Score*-Bewertungen zu gratifizieren. Zwischen persönlicher und geschäftlicher Ebene changierend, entwickelt sich schnell eine freundschaftliche und dann auch amouröse Ebene zwischen beiden.

Aufbegehren gegen den Kapitalismus – das Robin Hood-Motiv in *Upload*

Im Verlauf der Rekonstruktion von Nathans vergessen geglaubter Lebensgeschichte, die gewissermaßen von hinten aufgerollt oder gegen den Strich erzählt wird, stellt er sich unter anderem als Gegner einer ökonomisch und damit auch von Ungleichheiten geprägten Gestaltung des ‚Lebens nach dem Tod‘ heraus: Seine mit einem Kollegen gemeinsam programmierte Version von *Lake View* stünde allen Personen gleichermaßen und kostenfrei zur Verfügung. Im späteren Verlauf der Serie stellt sich heraus, dass der Vater von Ingrid an der Ermordung Nathans beteiligt war, um eben jene Egalisierung des Marktes rund um das digitale Jenseits zu verhindern. Er ist nämlich der Schöpfer von *Lake View*, gewissermaßen eine Gottfigur für dieses digitale Jenseits für die sozial und vor allem monetär Bessergestellten. Auch wenn Nathan, wie oben bereits angedeutet, letztlich doch versucht, seine Version vom digitalen Jenseits an den Vater von Ingrid zu verkaufen, so tat er dies aus moralisch vertretbaren Gründen, nämlich um seiner Familie zu helfen. Ein Grund, der für die moralische Nora zumindest nachvollziehbar erscheint.

Nathan zeigt sich auch in der Gestaltung seines Daseins in *Lake View* als jemand, der versucht, das ökonomisierte und von Ungleichheiten durchzogene Dasein im Jenseits zu unterlaufen, indem er beispielsweise Währungen von Reichen abzieht und diese an Ärmere verteilt, um die Programmierung somit mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Diese technische Möglichkeit wird ihm durch Nora gegeben, die dadurch gewissermaßen gemeinsam mit ihm *Lake View* zu einem besseren Ort umprogrammiert. Der christlich grundierten Dichotomie zwischen Himmel und Hölle folgend, die räumlich gesehen einer oben-unten Logik folgt, ist die Weiterführung der sozialen Ungleichheit in *Lake View* ebenfalls räumlich abgebildet in Form zweier Etagen. Die sozial schlechter gestellten Figuren mit weniger Guthaben leben im Keller von *Lake View*, der an karge Gefängniszellen oder Räume von Psychiatrien erinnert. Aus der zweiten Klasse können Bewohner*innen durch eine transparente Scheibe in die erste Klasse blicken, was das Be-

gehren eines ‚Klassenaufstiegs‘ potenziert. Auch an dieser Stelle nimmt der Fensterblick eine ambivalente Rolle ein, da er zugleich Teilhabe respektive Beobachtung und Abgrenzung befördert. Ähnlich der Logik von mobilen Datenströmen (zwei Gigabyte für diese Klasse) führt schon die Nutzung von Telefonen oder ein einziger Gedankengang dazu, dass das Guthaben drastisch sinkt und bis auf null geht. Ist das Guthaben verbraucht, werden die Personen in ihren Bewegungen eingefroren, was sich unter anderem in der Graufärbung der Haut äußert. Neben Kommunikation, Wohlbefinden und Nahrung wird somit auch die Möglichkeit zum Innehalten und Reflektieren eingeschränkt. Als Ingrid Nathan nicht mehr mit Guthaben versorgt, wird er ebenfalls Opfer dieser Bezahllogik. Als er dann in die tiefere räumliche Sphäre von *Lake View* wechselt und Nora ihm ihre Gefühle offenbart, wird die Selbstbestimmung von Nathan gänzlich verunmöglicht. Aufgrund von fehlendem Datenvolumen ist Nathan nicht mehr in der Lage, Nora zu antworten und ihr ebenfalls seine Gefühle zu gestehen. Die unterlaufende Selbstbestimmung, an dieser Stelle in Form der Unmöglichkeit zu sprechen abgebildet, wird auf die Spitze getrieben. Auch und vor allem die Sprechfähigkeit hat ihren Preis.

Zum Ende der zweiten Staffel hin erfährt Nathan von Ingrids Täuschung und verlässt sie letztendlich. In der Folge lebt er mithilfe von Nora in der realen Welt. Damit steht zumindest in dem Sinne ein Happy End am Ende der zweiten Staffel, in dem Nathan und Nora sich gemeinsam in einer Realität befinden. Allerdings deutet Nathans blutende Nase an, dass sein Körper den Downloadprozess nicht ohne Komplikationen vollzogen hat. Vorherige Rückholversuche Verstorbener scheiterten auf brutalste Weise und hinterließen im wahrsten Sinne des Wortes explodierende Köpfe. Gleichermäßen vorausdeutend ist die Szene, in der Ingrid ein Haar von Nathan in eine Plastiktüte abfüllt, um ihre Pläne, ein Baby zu bekommen, auch ohne Nathan zu realisieren. Die Bemächtigung des Körpers von Nathan ist demnach noch längst nicht an ein Ende gekommen.

Zusammenfassung – Nathan Brown und Robert Turin als Laborratten postmoderner Vorstellungen des Todes sowie des (programmierten) Jenseits

Der Blick auf die Darstellung des Todes im Roman *Die Königin der Berge* und des digitalen ‚Lebens nach dem Tod‘ in der Serie *Upload* hat zum einen deutlich gemacht, dass die anthropologische Konstante, der Tod, längst nicht an Faszination verloren hat und auch in den 2010er und 2020er Jahren noch als Inspirationsquelle für literarische und serielle

Darstellungen dient. Technische Errungenschaften, die unter anderem in Serien wie *Black Mirror*⁴⁵ dystopische Horrorszenarien einer Zukunft aufrufen, in der die Realität und die im Labor geschaffene respektive programmierte Realität nicht mehr trennscharf voneinander zu unterscheiden sind, provozieren zugleich die große Frage danach, wie wir leben und damit gleichermaßen auch verbunden, wie wir sterben möchten, auf dringlichste Weise und sie führen im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen, was möglich sein wird, wenn sich technische Begebenheiten stetig weiter entwickeln. Nebst den Möglichkeiten, die diese technischen Revolutionen auszeichnen, werden auch die Schattenseiten der vermeintlichen Freiheitsgewinnung ausgeleuchtet. Dabei dient die Bemächtigung des wohl größten Enigmas der Menschheit, des Todes, als ausgesprochen drängendes Anschauungsmaterial. Die ökonomischen Perspektivierungen auf das Sterben und den Tod übernehmen an dieser Stelle eine wichtige Funktion, da sie bereits in ihrer distanzierten und bilanzierenden Erzählhaltung wiederum zu Irritationen führen, eben weil sie den Erwartungen der Rezipient*innen gegenüberstehen und damit umso mehr zum Innehalten auffordern.

Während Nathan weder entscheiden konnte, dass er in *Lake View* hochgeladen, noch wie das Nach-Leben in *Lake View* gestaltet wird, gibt es eine weibliche Instanz, die in Gänze über sein Dasein entscheidet. In *Upload* ist es Ingrid, die *Lake View* als eine Art Gefängniswärterin überwacht. Auch Herr Turin ist, zumindest in seiner Wahrnehmung, von Krankenschwestern und Ärztinnen gefangen genommen und nahezu handlungsunfähig. Beide Protagonisten werden demnach räumlich separiert und aus dieser Separierung heraus in ihrer Handlungs- und damit auch Sprachfähigkeit eingeschränkt. Während etwa Dukakis für Herrn Turin spricht, wird auch Nathan von Ingrid in seiner Sprach- und Handlungsfähigkeit eingeschränkt bis hin, dass er für das Sprechen können sogar bezahlen muss. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Roman und Serie sind demnach die Ökonomisierungsdiskurse, die sich in die Gestaltung des Sterbens und im Fall von *Upload* in die konkrete Gestaltung des ‚Lebens nach dem Tod‘ einmengen. So thematisiert *Upload* technische Entwicklungen, die ein digitales ‚Leben nach dem Tod‘ erst möglich machen und die den Nutzer*innen zugleich jede Art von Selbstbestimmung kosten lassen. Diese werden somit einem kapitalistischen System übergeben, das eben nicht auf gleiche Bedingungen für alle abzielt.

45 Hervorzuheben wäre beispielsweise die Folge „San Junipero“ (Staffel 3, Folge 4), in der ebenfalls ein virtuelles *Afterlife* skizziert wird, das durch Upload der Seele betreten werden kann.

Wenn beiden Protagonisten die Gestaltung der eigenen Wirklichkeit aus der Hand genommen wird, gerät das Erzählen zur Methode der Selbstermächtigung. Dann bleibt in dieser Annäherung an den eigenen Tod oder der Gestaltung des eigenen „Lebens nach dem Tod“ zumindest eine Art von Intervention, die einen Einfluss auf die Erzählung der Lebens- und Sterbensgeschichte und eine Form von Mitdeutung an dieser eigenen Geschichte zulässt. In diesem Zusammenhang kommt auch den Genres Science-Fiction und der literarischen Fiktion entscheidende Wirkmacht zu, denn sie sind schon von ihrer Gattungszuschreibung als Experimentierräume von Wirklichkeiten angelegt.

Beide Erzählungen erklären ihr Mitspracherecht in einem Selbstbestimmungsdiskurs über das gute Sterben und die Verhandlung von Individualität im Sterben. Diese Selbstbestimmungsgestik wird im Roman von Daniel Wisser sogar zum Leitmotiv; so rekurriert ein dem Roman vorangestelltes Zitat auf eben jene Funktion des Erzählens: „Mein Leben war kahl, still, ereignislos und eigentlich nicht erwähnenswert. [...] bis jetzt, wo ich vor Ihnen stehe, um Ihnen etwas aus meinem Leben zu erzählen.“⁴⁶

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der *ad absurdum* geführten Lebensgestaltung, die den Tod als ‚normalsten‘ Ausweg erscheinen lässt. So absurd wie die Gestaltung in *Lake View* wirkt oder so wenig erstrebenswert das Leben im Pflegeheim dargestellt wird, so normal und geradezu weniger furchterregend erscheint der Tod. Das ewige Leben ist vielmehr das, was als zu Fürchtendes skizziert wird. Besonders in Daniel Wissers Roman wird auch das Verhältnis von Unsagbarkeit und Sagbarkeit mit Blick auf das eigene Sterben virulent, wenn Wisser den Text als polyphon und doppelbödig vorstellt, ihn durchstreicht, negiert und stetig neu formuliert. Auch Nathan sucht in der fremdbestimmten Programmierung seine Geschichte zu erzählen, steht ihm allerdings nicht ausreichend Kapital zu Verfügung, muss er verstummen.

Korrespondenzadresse:

Dr.in Anda-Lisa Harmening

Fakultät für Kulturwissenschaften

Universität Paderborn

E-Mail: anda.lisa.harmening@uni-paderborn.de

⁴⁶ Wisser, *Königin der Berge*, 7.

